

La ciudad como espacio de nuevas creaciones artísticas: el caso de *Potencial escultórico*

The city as space for new artistic creations: The case of *Potencial Escultórico*

Ana Ruiz Abellón

Universidad de Murcia
ana.ruiz9@um.es

Resumen. En la presente investigación se aborda el tema de la producción artística teniendo como espacio de acción el espacio público y exterior de la ciudad. Un espacio de reflexión y de creación por parte del artista que trasciende los límites del espacio del taller para aproximarse a un público distinto del de las galerías y museos. La ciudad se convierte en un medio sobre el que el artista puede actuar con sus obras para cambiar el paisaje o para integrarse en él a través de la intervención plástica. *Potencial escultórico* (2008-2012) del artista brasileño Marlon de Azambuja es un ejemplo de esta relación directa e íntima entre el espacio, su análisis por parte del autor y el objeto creado para este lugar.

Abstract. This study approached the subject of artistic production in public outdoor spaces in the city as the space of action. A space for the artist's reflection and creation that transcends the limits of the workshop and approaches an audience different from galleries and museums. The city becomes a medium on which the artist's works can act to change the landscape or become integrated in it through plastic intervention. *Potencial escultórico* (2008-2012) by the Brazilian artist Marlon de Azambuja is an example of this direct, intimate relationship between space, the author's analysis and the object created for this place.

Palabras clave. Arte público; ciudad; híbrido; Marlon de Azambuja.

Keywords. Public art; city; hybrid; Marlon de Azambuja.

Formato de citación. Ruiz Abellón, Ana (2017). La ciudad como espacio de nuevas creaciones artísticas: el caso de potencial escultórico. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 7(2), 43-54. http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/ruiz_abellon

Recibido: 16/04/2017; **aceptado:** 07/10/2017; **publicado:** 08/11/2017

Edición: Almería, 2017, Universidad de Almería

Introducción

Con la presente investigación se pone atención a la relación entre arte y espacio público urbano acompañado de un ejemplo: el proyecto de intervención, *Potencial escultórico* (2008-2012), del artista brasileño Marlon de Azambuja.

El texto, por tanto, queda estructurado en tres apartados, siendo el primero de ellos el dedicado a la ciudad como un espacio diferente donde se ubica el arte en la contemporaneidad. El medio urbano se presenta en esta etapa como un soporte de intervención que va más allá del ámbito restrictivo del cuadro y por medio del cual el artista rompe con las formas de expresión clásicas de la pintura, escultura o fotografía.

Un lugar, como se puede ver en el apartado segundo, que surge de la ruptura con el espacio del taller por parte del artista. Éste crea y desarrolla la obra *in situ*, en el lugar de intervención (urbano), como ocurre en el caso de *Potencial escultórico* (2008-2012); y tiene en consideración el contexto (topografía, geografía, sociedad, culturas, etc.) puesto que las obras, y en este caso de estudio concretamente, se integran con éste, así como también depende de él la forma que adopta la obra resultante. Las intervenciones de Azambuja, por ende, han conectado en su desarrollo y estancia con el medio urbano de diversas ciudades españolas, europeas y latinoamericanas.

Y para finalizar, se dedica el apartado tercero a las conclusiones generadas en la presente investigación, con las que, se pretende poner el punto de atención y dejar abierta esta línea de trabajo donde la ciudad se ha convertido en el soporte material y estético del arte y por ende de los artistas que practican esta vía de producción contemporánea.

La ciudad como espacio de intervención

A finales del siglo XX creció el interés por la ciudad contemporánea, de modo que se superaron las contradicciones propias de la ciudad moderna. Nuevas propuestas artísticas que irrumpen en el espacio público para convertir a la ciudad en el “soporte del arte contemporáneo” (Carlos Floriano, 2000, p.143); un nuevo marco de la obra de arte donde los usuarios del lugar conseguían alcanzar la máxima percepción estética.

El espacio público tiene un importante papel como transmisor ideológico, en él se construyen sociedades y se conforman las normas que las rigen, se erigen liderazgos, y se producen intercambios económicos; transformaciones que obligan a la re-semantización del mismo, de modo que hasta “una eficaz intervención en el ámbito público puede transformar las fórmulas de transitar y de habitar los lugares” (Isabel Tejeda, 2010, p. 67). Y ello ocurre en el proyecto que se analizará más adelante, perteneciente al artista brasileño Marlon de Azambuja.

El espacio, además de tener la cualidad de ser público, lleva implícito “un tejido humano, una historia, unas relaciones de poder y [...] aporta a la pieza mucho más que unas simples circunstancias espaciales, arquitectónicas o perceptivas. El espacio se concibe así como un componente más de la obra, de forma que, si ésta se instalaba en otro ámbito, desaparece o pierde parte de su sentido convirtiéndose en otra cosa” (Ibíd., p.70).

En la década de los setenta, la crisis que vivió el arte se manifestó en la recuperación instrumental o procesual de ciertos rasgos característicos de las disciplinas artísticas, pero ubicados, en el contexto de aquellos años; es decir, en el momento en que la ciudad se convirtió en el soporte prioritario de esta nueva plástica. Los artistas tomaron el espacio urbano como lugar de pensamiento y producción artística, realizando obras que iban más allá del formato cerrado y plano del cuadro de caballete. El artista se ubica y ubica su obra fuera del estudio y de las salas de exposiciones para tomar contacto con el espacio exterior. Así pues, el concepto de lugar se redefine a partir del discurso que generan este tipo de intervenciones; el espacio de la ciudad donde tienen lugar pasa a formar parte de la obra y le pertenece, como apunta Azambuja en una entrevista¹, tanto a él como a los viandantes, pues no es un territorio exclusivo de los mandatarios de turno. Por tanto, estos nuevos emplazamientos de los artistas y sus obras más allá del estudio y de la sala de exposiciones, dan la sensación de estar vividos puesto que los artistas, a la hora de llevar a cabo el proyecto de intervención, tienen en consideración características del lugar del ámbito físico, topográfico, cultural, social, etc. Los artistas que apuestan por las intervenciones en el espacio público exterior, y concretamente en el medio urbano, en resumen, son un ejemplo muy adecuado de empatización con el espacio y las personas a través de la obra final.

Este ámbito de actuación en el que se encuentra la pintura contemporánea determina también la definición de otros conceptos como el de arte público.

Así pues, y como apunta Javier Maderuelo (2000, p. 20):

El concepto de arte público, se aplica teniendo como medio unas condiciones estrictas, exigentes y exclusivas (de creación/producción/presentación) que presuponen y configuran una intervención política del artista y provocan una reacción social

¹ Achiaga, Paula (2014). Marlon de Azambuja. *El cultural*. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Marlon-de-Azambuja/5828>

del público (de admiración/indiferencia/rechazo), destacándose así frente a las demás formas del arte [...]. El concepto de arte público, por su ideario, intenta integrar y adecuarse a muchas diversidades, así como destinatarios, técnicas y medios expresivos, lenguajes plásticos y lugares o formas de exposición [...]. El concepto de arte público, por su operatividad/reproductividad, tiene unas características que lo diferencian del resto del arte, por las condiciones de los espacios donde se implanta, por los demás temas que vehicula o privilegia, por los programas ornamentales o propagandísticos [...] que condicionan su estética y su narrativa.

El arte público acerca el arte a todos los ciudadanos “usando medios, lenguajes y formas artísticas” (Ibíd., p. 20).

“Toda una nueva generación de creadores busca, por medio de sus intervenciones, el reencuentro del arte con la ciudad [...]. Acciones «artísticas», que corresponden a la arquitectura de autor, a la escultura pública [...] y [...] a un nuevo género artístico que se conoce con el nombre de «Arte público»” (Floriano, 2000, pp. 143-144). Así pues, las follies, el Arch-Art, Project-Art, Land-Art, las instalaciones, el Arte Ambiental y los jardines son algunas de las manifestaciones de este nuevo género de arte; revelando el espacio público como un “lugar privilegiado para la vivencia del arte, buscando establecer así una relación más compleja entre el observador y la obra, y confiriendo un carácter al lugar urbano” (Ibíd., p. 144). Esta relación en el entorno de la urbe hace, según Javier Maderuelo (2000), que éste se convierta en el nuevo lugar de intervención plástica:

La ciudad o el campo abierto son ahora escenario de una serie de manifestaciones estéticas que se han escapado del espacio acotado de las galerías y los museos de arte, del entorno viciado de los marchantes y los especuladores privados para enfrentarse directamente a un público no necesariamente interesado en plantearse problemas estéticos ni cuestiones artísticas, a un público heterogéneo, de mirada distraída, acosado con preocupaciones inmediatas que reclaman soluciones pragmáticas (p. 10).

En este nuevo emplazamiento artístico, los espectadores se alejan del circuito del arte, de las galerías y museos, así como del arte que en estos espacios cerrados se espera encontrar. Además, como veremos líneas abajo, lo pictórico queda, según Carlos Floriano (2000), desplazado por lo arquitectónico; de modo que el periodo artístico (del siglo XX) quedó configurado por un gran número de pinturas murales públicas, frescos y paneles de azulejos. Unos muros, que, además de ser los nuevos soportes y medios de expresión pictóricos, también tenían la función de marcar la transición entre el espacio horizontal y el vertical, para así definir y acotar un recinto, y generar un contraste mayor entre fondo y figura.

El arte en la ciudad: relación de la pintura con el espacio de la ciudad. La expansión de la pintura hacia el espacio tridimensional de la arquitectura

Con el inicio del siglo XX se hace más notable el cambio de paradigma de la pintura. La pintura tradicional no muere con los movimientos rupturistas del *collage* cubista, la pintura del *color field* o la pintura *all-over*, sino que se redefine a lo largo de la historia del arte, según Rosalind Krauss (1985); una historia que deja atrás su disposición en torno a la línea recta temporal, para conformarse como un árbol genealógico, dispuesto con miles de ramas y brotes verdes que conforman un panorama complejo e hibridado en lo que, pienso, es hoy la pintura contemporánea.

La pintura pasa por una etapa de cambios que afectan a su medio, pues ésta deja de estar bajo su condición y explora nuevos campos que van más allá de la planitud del soporte y de la idea de marco, en definitiva, más allá de los medios que la definen como una disciplina artística. La pintura de Academia toma un nuevo rumbo gracias a los *collages* cubistas, los pintores del *color-field*, o los expresionistas abstractos, que aumentan considerablemente el formato de la obra con su pintura *all-over*, descentralizando

la mirada y la actitud del espectador frente al cuadro. Ya no podemos hablar de categorías “puras”, como decía Greenberg, definidas por las limitaciones de su medio; ya no podemos hablar de pintura o escultura pura.

La pintura, rompe con la tradición, y aplica lo que Almudena Fernández Fariña (2009) describe en su libro, *Lo que la pintura no es*: estamos hablando del término relacionado con la lógica inversa, un concepto que se relaciona con el del campo expandido que años antes había tratado Rosalind Krauss en relación a la disciplina escultórica.

Este nuevo campo expandido en el que se encuentra inmersa tanto la pintura como las otras disciplinas artísticas, se presenta en un contexto definido por la experimentación y las nuevas tecnologías. Una nueva etapa en la que las artes dejan de definirse a partir de las limitaciones de su medio, sino que éstas se abren a influencias conceptuales y formales de otras disciplinas que pueden ser artísticas o no. Por ejemplo, en el caso concreto de la pintura, su expansión llegó hasta las disciplinas escultórica y arquitectónica.

La pintura pasó de tener la cualidad de quedar encerrada y limitada dentro de los límites que marcaban tanto el bastidor como el marco, gracias a una aplicación centrípeta de las pinceladas y manchas pictóricas, a tener un carácter centrífugo. La pintura parece querer escaparse de estos límites característicos de su medio, con la intención de invadir, así como de explorar, otros campos. Invade el espacio que rodea a la propia obra; la pared se llena de color, para pasar a alcanzar los espacios horizontales del suelo y del techo (en el caso de los espacios interiores).

La pintura pasa a través del muro, desde el plano horizontal al vertical; llega del espacio bidimensional para quedarse en el tridimensional, más propio de las disciplinas de la escultura y de la arquitectura. El espacio *Proun* (1923), de El Lissitzky (Fig. 1), es un buen ejemplo de este cambio de plano y de espacio.



Figura 1
El Lissitzky (1923)
Prounenraum (Espacio Proun)
Reconstruido en 1971
Madera pintada
320 x 364 x 364 cm

La obra se desarrolla en el espacio tridimensional y como un híbrido de las disciplinas pictórica, escultórica y arquitectónica. Además en este paso a la tercera dimensión, la pintura adquiere la condición espacio-temporal; el tiempo, pues, es ahora un nuevo factor a tener en cuenta. El movimiento del espectador ya no se centra sólo en la mirada (en los movimientos de la retina); ahora el espectador puede desplazarse por el espacio y puede ser consciente del factor tiempo que implica dicho desplazamiento o circulación.

Las obras se recorren con la mirada y el cuerpo. La sala de exposiciones se llena de color y formas abstractas que dejan de recordarnos a imágenes de la realidad. Las obras se acercan a la abstracción, en un proceso por alejarse además del espacio cerrado de la sala de exposiciones así como del circuito del arte. Los artistas toman rumbo hacia el espacio externo de las salas de exposiciones y museos para llegar al espacio público.

Un espacio público que abarca desde la ciudad hasta el ámbito más rural de la naturaleza, en el que los artistas actúan de dos formas: creando un arte para la ciudad o, y distinto del anterior, un arte en la ciudad.

En el caso del arte para la ciudad, el artista desarrolla la obra en el taller, y posteriormente la ubica en el espacio público, sin atender a las características físicas, formales o ambientales, así como culturales, que refieren al lugar donde ubicará la pieza. Este tipo de arte público se relaciona con el gran apogeo económico y constructivo que, de algún modo, dictó una tendencia general en los mandatarios, de pagar un arte al aire libre, con la finalidad de decorar los espacios por los que transitan y/o circulan con sus vehículos, las personas.

Por otro lado, y con distinta metodología, hablamos de las intervenciones o actos *performativos* de los artistas que, pensados y reflexionados en el espacio público, se ejecutan en este mismo lugar. El taller pasa a ser el espacio de intervención público, que, como hemos apuntado anteriormente, puede referirse tanto al espacio de la ciudad como a la naturaleza. Pero en este caso, y con motivo de acotar la investigación, centramos el objetivo en los casos de arte público que tiene lugar en el ámbito de la ciudad.

La urbe acoge al artista, pero también es él quien hace por interactuar con ella, como veremos en el siguiente apartado con el ejemplo de *Potencial escultórico* (2008-2012). Azambuja se acerca a un espacio concreto de la ciudad, empatiza con él, y se impregna de todo lo que lo caracteriza. El artista atiende tanto a los factores externos como a los del entorno del espacio a intervenir, como es el caso de la topografía del terreno, la arquitectura del lugar, la etnografía, la cultura, la memoria histórica, etc.; factores que determinarán el resultado final de la obra en cuanto a las características formales de anchura, altura y volumen, así como cromáticas. Intervenciones *site specific*, donde el emplazamiento, el lugar, es quien dicta las reglas para la construcción de la obra plástica pensada por el artista.

El caso de *Potencial escultórico*

En el escenario en que, como se ha podido ver anteriormente, las disciplinas artísticas se hibridan con otras plásticas o no plásticas; en este campo expandido en el que los límites “propios” de los medios han sido sobrepasados entre las propias disciplinas artísticas, nos encontramos además con un arte que ha salido del plano vertical, e incluso de la pared, para ubicarse en el espacio tridimensional y además público. Un lugar que rompe con el espacio cerrado de las galerías de arte y de los museos, donde el arte permanecía oculto y sólo visible para un determinado sector de la población: el perteneciente al circuito del arte.

La pintura se abre al público de la calle, de las ciudades y del entorno natural; el arte se ubica en el espacio público como en el caso de *Potencial escultórico* (2008-2012).

La escultura se deshace de su tradicional carácter monumental y de su pedestal para acercarse al suelo y a la persona; la pintura se libera del marco, del plano vertical y de su bidimensionalidad, y ambas disciplinas se acercan al terreno de la arquitectura, disciplina que también dejará a un lado su carácter técnico y funcional, para desarrollar un aspecto más plástico y acorde con las otras disciplinas artísticas mencionadas.

En el caso que propongo de ejemplo, *Potencial escultórico* (2008-2012), el proyecto de carácter híbrido interactúa entre lo pictórico (debido al notable cromatismo de cada una de las intervenciones) y lo escultórico y arquitectónico, puesto que las obras tienen volumen y ocupan un espacio, que en esta ocasión se ubica en el entorno de diversas ciudades de Europa y Latinoamérica, siendo Madrid (España) la primera sobre la que el artista ejecutó estas obras. El artista brasileño Marlon de Azambuja, genera, como se ha comentado anteriormente, esta serie de intervenciones que pertenecen al proyecto de *Potencial escultórico* (2008-2012) a los pocos años de su llegada a España, convirtiéndose además en el tema central de su producción artística desde 2008 a 2012. Un proceso migratorio que marcó al artista a la hora de acometer sus obras, así como la huella de su cultura brasileña se encuentra impresa en cada uno de sus proyectos, en ocasiones de una forma destacada puesto que ocupa el tema principal de éstos, y en otras ocasiones su identidad latina queda oculta tras temas como la arquitectura o la ciudad, como en el caso del proyecto que se pone de ejemplo en la presente investigación.

La ciudad es su taller y su lugar de reflexión como artista, pero también ha sido el punto de conexión con otros artistas emigrantes, también en la ciudad madrileña, que abordan en su producción artística la misma temática; estos son Carlos Garaicoa, de Cuba (1967), Carlos Bunga, de Portugal (1976), y Primož Bizjak, de Eslovenia (1976). Una relación en la que se produce un intercambio de culturas, y que de modo indirecto enriquece también cada una de las intervenciones de *Potencial escultórico* (2008-2012).

Azambuja consigue en estas intervenciones ese equilibrio entre disciplinas, propio del momento histórico en que está inmerso el Arte: el campo expandido; y del que también bebe gracias a la influencia, para este proyecto en concreto, del también artista brasileño Hélio Oiticica. Este equilibrio entre disciplinas se puede ver en la obra titulada *Núcleo*, del año 1960 (Fig. 2).

De Oiticica, Azambuja extrae el gusto por el color así como por las formas geométricas y abstractas, como se puede ver en la Figura 2, pero también se aproxima a él al intervenir el espacio público.

Helio Oiticica fue un destacado artista brasileño, cuya producción artística se ubicó dentro del movimiento neoconcreto que surgió en Brasil en la década de los años cincuenta y sesenta. Durante los años cincuenta, apuntó Carlos Floriano (2000), la arquitectura y el arte brasileños pasaron por una revisión crítica y formal. Así pues:

La entrada en escena de los planteamientos de la abstracción geométrica constructiva y el racionalismo arquitectónico cambian las tendencias dominantes del neobarroco tropical y las formas biomórficas, por espacios más contruidos geométricamente (...). Los artistas brasileños estrechan sus vínculos con los artistas concretos tanto en el plano internacional como en el latinoamericano... en la cual la preocupación por el dibujo en el plan horizontal cede lugar al espacio (p. 153).



Figura 2
Hélio Oiticica (1960)
Núcleo

Oiticica creaba un tipo de arte que se desarrollaba coetáneamente y en paralelo, con el movimiento minimalista que se gestaba en Europa y Estados Unidos. Los artistas, desde ambos lados del Atlántico, producían obras que se acercaban al público y que necesitaban de él para entenderlas en su totalidad, como se pudo ver en el apartado anterior. El espectador, recorría asombrado los grandes volúmenes hipergeometrizados y de colores saturados (principalmente primarios y secundarios) que Oiticica asentaba en el espacio externo, dejando atrás el espacio cerrado del interior de las galerías, museos y salas de exposiciones.

En el caso de Azambuja, y concretamente en este proyecto, el artista envuelve y delimita el espacio existente entre ciertos elementos arquitectónicos que se encuentran en la ciudad. Un espacio, concreto y seleccionado por el artista, que, situado como envoltura de estos elementos urbanos, se vuelve invisible y, por tanto, imperceptible, para el espectador.

Azambuja envuelve, sin causar daño alguno sobre el mobiliario urbano (farolas, fuentes, bancos, etc.) que interviene. Estos elementos forman parte y dan carácter a la arquitectura de la ciudad donde realiza las intervenciones de *Potencial escultórico*.

El artista brasileño crea nuevas obras de Arte público en determinados espacios urbanos, a partir de la forma de los elementos urbanos que Azambuja toma como patrones para comenzar a desarrollar la obra. Las cintas de colores primarios y vivos toman la ciudad e interrumpen la mirada mecánica del transeúnte.

Trabaja con un material económico y visto como banal desde el ámbito artístico, para crear una serie de obras que sí se consideran artísticas. La flexibilidad, el cromatismo y adhesión de la cinta de embalar le permiten al artista, poder jugar con estas piezas arquitectónicas, como si se tratase de un escultor cuando modela con barro o escayola, o como en el caso de un pintor, que construye la composición de su lienzo con trazos o pinceladas de diversas tonalidades.

Este juego plástico con las cintas adhesivas de embalaje ya lo experimentó el artista brasileño en una intervención para la sala de Arte joven de la Comunidad de Madrid. En *Intención de panorama*, desarrollado

en 2007, intervino con la cinta de embalaje (en esta ocasión de color negro) el espacio arquitectónico que conformaba el cubo blanco de esta sala de exposiciones. Con ella marcó la silueta de la sala, toda su forma, desde suelo a techo e incluyendo el contorno de los pilares que sostenían a la edificación. Además, esta exposición se acompañaba de un libro con una serie de fotografías intervenidas con rotulador negro, en las que Azambuja estudió la disposición y la arquitectura de las exposiciones que se recogieron en las galerías de Madrid en ese mismo año (2007). En la imagen siguiente se puede ver cómo el artista brasileño delimitó este sobrio y blanco espacio con las cintas de color negro (Fig. 3).



Figura 3
Marlon de Azambuja (2007)
Intención de panorama
Cinta adhesiva sobre espacio arquitectónico
Sala de Arte Joven (Madrid)

El empleo de las cintas y sus posibilidades plásticas, ya descubiertas con la intervención de *Intención de panorama* (2007), se extienden hasta otros proyectos posteriores como por ejemplo el de esta investigación: *Potencial escultórico* (2008-2012). Azambuja recorre con este proyecto tanto ciudades europeas como latinoamericanas; espacios concretos de las siguientes ciudades, en las que Azambuja empatiza con ellas para poder desarrollar este proyecto artístico, destacan: España, Portugal, Italia, Eslovenia, México, Cuba y Brasil, a la que regresa en 2011 gracias a la octava *Bienal do Mercosul* celebrada en Porto Alegre (Fig. 4).

Con estas obras de *Potencial escultórico* (2008-2012), Azambuja intervine *in situ* y con carácter *site specific* los espacios concretos de cada una de las ciudades mencionadas anteriormente. Azambuja se asienta e interactúa con estos lugares, con su espacialidad y con el entorno que los define propiamente, alejándose así de la mera relación formal que buscan los artistas que trabajan las intervenciones para el espacio público, en el ámbito de su taller. En la Figura 5 se puede ver un ejemplo de este proyecto, concretamente una intervención realizada en la ciudad de Madrid en 2009. En ella, Azambuja, introduce el color naranja que contrasta con los tonos grisáceos de las construcciones, y en esta ocasión, también juega con la combinación de la tonalidad verde de las hojas de los árboles del Paseo de Recoletos, que es donde se ubica dicha intervención.



Figura 4
Marlon de Azambuja (2011)
Potencial Escultórico
Cinta adhesiva sobre mobiliario
urbano
Intervención en la 8ª Bienal do
Mercosul
Porto Alegre (Brasil)



Figura 5
Marlon de Azambuja (2009)
Potencial Escultórico
Cinta adhesiva sobre mobiliario
urbano
Intervención realizada en Madrid

Los espacios que interviene Azambuja, adquieren un carácter personal. Empatiza con ellos y no los considera como meros lugares donde poder “plantar” sus obras, como ocurre en los artistas que trabajan para la ciudad y no, en la ciudad. No deja pues, de lado la historia o la cultura del país o de la ciudad en la que interviene. Un espacio urbano del que el artista se apropia, pero que también le pertenece a cada uno de los habitantes y transeúntes que interactúan con dicho lugar. Este mensaje de pertenencia, Azambuja lo transmite en *Potencial escultórico* (2008-2012), en el que pone atención a aquellas personas que transitan por el espacio urbano.

El espectador se convierte en una pieza esencial para que la obra adquiera su pleno sentido, según afirmó el propio artista en la entrevista ya citada para el periódico digital *El Cultural*². Este espectador-transeúnte puede interactuar con las obras, mirándolas, tocándolas, e incluso, si lo considera necesario, puede romperlas, puesto que éstas les impiden el paso, como por ejemplo se puede ver en la Figura 6.



Figura 6
Marlon de Azambuja (2010)
Potencial Escultórico
Cinta adhesiva sobre mobiliario urbano
Intervención realizada en Madrid

Estas obras de gran carácter cromático y con una forma arquitectónica característica que se adapta al mobiliario urbano ya presente en la ciudad, no siempre rompen con el entorno; en ciertas obras, Azambuja integra cromáticamente su intervención con la trama de colores del elemento urbano (Fig. 7).

Este gran proyecto que es *Potencial escultórico* ocupa cuatro años de la producción del artista brasileño, en los que no sólo interviene el espacio público de la ciudad. Azambuja trabaja también estas características obras en el espacio interior de la galería y la sala de exposiciones, como ocurre por ejemplo con las obras de: *Potencial escultórico-Petersburg* (2010) y *Potencial escultórico-Matadero* (2009), en la que interviene una de las salas de Matadero en Madrid siguiendo este mismo patrón de la cinta de embalaje adhesiva de colores vivos que envuelve y delimita un espacio determinado entre los elementos arquitectónicos.

² Achiaga, P. (2014). Marlon de Azambuja. *El cultural*. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Marlon-de-Azambuja/5828>



Figura 7

Marlon de Azambuja (2008)

Potencial Escultórico

Cinta adhesiva sobre mobiliario urbano

Intervención realizada en Madrid

Conclusiones

Tras la investigación del proyecto *Potencial escultórico* (2008-2012), del artista brasileño Marlon de Azambuja, y como ejemplo de arte público en la ciudad, se puede decir que ella es el soporte y el material principal de este tipo de acciones artísticas. Unas intervenciones en el espacio público en las que se pone el punto de atención en la participación ciudadana. Una acción que involucra a los habitantes del lugar así como a los transeúntes, y que deviene de la apertura a lo público de los asuntos políticos y administrativos relacionados con la ciudad.

La acción artística en el citado proyecto, se desarrolla principalmente en el espacio exterior, en el espacio público de la ciudad, y deja atrás tanto el público como las instalaciones propias del circuito del arte como son los museos y salas de exposiciones, que tradicionalmente han albergado y albergan las obras artísticas de cualquier disciplina.

El arte sale pues a la calle de manos de los artistas, en acciones que ya no se pueden comparar con las de la tradición clásica. El Arte y sus disciplinas han expandido sus límites y se han hibridado para formar, en conclusión, un nuevo tipo de producciones; y *Potencial escultórico* (2008-2012) es un ejemplo de este hecho. Un híbrido entre escultura, pintura y arquitectura que se acerca a la persona y a un público no ilustrado en el ámbito artístico.

En definitiva, considero que este proyecto, el de *Potencial escultórico*, es por todo lo comentado a lo largo de la investigación, un claro ejemplo de investigación artística en relación con la evolución de las disciplinas artísticas de la pintura, escultura y arquitectura. Azambuja obtiene con el volumen y el color saturado y primario de las cintas de embalaje unas piezas híbridas que mantienen el equilibrio entre pintura, escultura

e incluso arquitectura. Las obras, se despliegan en el espacio urbano a todo color con la intención de hacerse notar frente al frío y gris entorno de la ciudad. Con estas piezas sin pedestal, y que ocupan e incluso interrumpen el recorrido habitual del transeúnte, Azambuja se acerca pues a un público fuera del entorno de la galería y del circuito del arte, y al que le pertenece dicho fragmento del espacio urbano, aunque no sea consciente de ello. *Potencial escultórico* dibuja un espacio invisible para el espectador ubicado en la ciudad pero que, sin embargo, le pertenece. Azambuja conecta y da un sentido lógico a la arquitectura y geometría de los espacios públicos que escoge para intervenirlos con su proyecto; así como también aporta sentido a los elementos arquitectónicos (como el mobiliario urbano) que componen las ciudades, dando, en conclusión, con este simple trazo plástico que se genera con la cinta de embalaje, importancia al lugar donde el artista desarrolla dichas obras plásticamente.

Bibliografía

- Achiaga, Paula (2014). Marlon de Azambuja. *El Cultural*. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Marlon-de-Azambuja/5828>
- Fernández Fariña, Almudena (2009). *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Madrid: Arte & Estética.
- Fernández Fariña, Almudena (2014). *Pintura site*. Santiago de Compostela: Dardo.
- Floriano, Carlos (2000). Roberto Burle Marx: El jardín como escenario del “Arte público”. En Javier Maderuelo (ed.), *Arte público: Arte y naturaleza* (pp.141-162). Huesca: Diputación de Huesca.
- Greenberg, Clement (2002). *Arte y cultura: Ensayos críticos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Krauss, Rosalind (1985). La escultura en el campo expandido. En Hal Foster (ed.), *La Posmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona: Kairós.
- Maderuelo, Javier (2000). Introducción: Arte público. En Javier Maderuelo (ed.), *Arte público: Arte y naturaleza* (pp. 7-14). Huesca: Diputación de Huesca.
- Maderuelo, Javier (2008). *La idea de espacio en el arte y la arquitectura contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal.
- Raquejo, Tonia (2000). Imágenes del lugar, leyendas del no-lugar. En Javier Maderuelo (ed.), *Arte público: Arte y naturaleza* (pp. 163-188). Huesca: Diputación de Huesca.
- Tejeda, Isabel (2010). Manifestaciones artísticas en el espacio público: una aportación en el caso de la Marina Alta (Alicante). En Hal Foster (ed.), *Arte público hoy* (pp. 67-76). Valladolid: AECA.



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de [Atribución CC 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Usted debe reconocer el crédito de la obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede compartir y adaptar la obra para cualquier propósito, incluso comercialmente. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace. No hay restricciones adicionales. Usted no puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier uso permitido por la licencia.